千円・諸国特産

COAY Books

目录
Content

- 《于丹·游园惊梦》 深情之美（1）
- 《于丹·游园惊梦》 深情之美（2）
- 《于丹·游园惊梦》 深情之美（3）
- 《于丹·游园惊梦》 梦幻之美（1）
- 《于丹·游园惊梦》 梦幻之美（2）
- 《于丹·游园惊梦》 梦幻之美（3）
- 《于丹·游园惊梦》 悲壮之美（1）
- 《于丹·游园惊梦》 悲壮之美（2）
- 《于丹·游园惊梦》 悲壮之美（3）
- 《于丹·游园惊梦》 苍凉之美（1）
- 《于丹·游园惊梦》 苍凉之美（2）
- 《于丹·游园惊梦》 苍凉之美（3）
- 《于丹·游园惊梦》 苍凉之美（4）
- 《于丹·游园惊梦》 诙谐之美（1）
- 《于丹·游园惊梦》 诙谐之美（2）
- 《于丹·游园惊梦》 诙谐之美（3）
- 《于丹·游园惊梦》 诙谐之美（4）
- 《于丹·游园惊梦》 诙谐之美（5）
- 《于丹·游园惊梦》 灵异之美（1）
- 《于丹·游园惊梦》 灵异之美（2）
- 《于丹·游园惊梦》 灵异之美（3）
- 《于丹·游园惊梦》 灵异之美（4）
- 《于丹·游园惊梦》 风雅之美（1）
- 《于丹·游园惊梦》 风雅之美（2）
- 《于丹·游园惊梦》 风雅之美（3）
- 《于丹·游园惊梦》当昆曲从生命中穿过（1）
- 《于丹·游园惊梦》当昆曲从生命中穿过（2）
- 《于丹·游园惊梦》当昆曲从生命中穿过（3）
- 《于丹·游园惊梦》当昆曲从生命中穿过（4）
- 《于丹·游园惊梦》 风中的吟唱

《于丹·游园惊梦》 深情之美（1）

现代社会相比于昆曲诞生的时代，物质上不知丰富了多少，文明的发达程度也是不可同日而语，但是我们的情感一定比那时候更细致更深邃了吗？我们的情怀一定比那时候更宽广更高远了吗？昆曲能有多深的情？这种深情今天在我们的心里还有多大的触动？抑或只是被今人看作一段笑谈？

还是从戏说起吧。《玉簪记》中的《琴挑》是一出著名的折子戏，书生潘必正赶考落第，一时羞于回家，暂时寄宿于姑姑所在的女贞观中。一个朗朗月夜，他隐隐听到一阵琴声，循声而去，发现原来是小道姑陈妙常正在操琴。就是因为一曲琴音系起了他们的情丝，二人于琴声中互通心意，以琴探情。

《于丹·游园惊梦》 深情之美（2）

深情，不仅有程度之深，还要有程度之细。昆曲的情是细腻婉转而能够纤毫毕现的一种情趣，这样的情铺展起来是从容不迫的。

时下的流行歌曲，生生死死不少见，但是从容不迫很少见。也就是说，今天的情已经少了那样一种静听苹果花开、细数桂花声落的细致的心境。

《琴挑》发生在一个“月明云淡露华浓”的宁静美好的夜晚，可是书生潘必正却“欹枕愁听四壁蛩”，心绪零乱，难以入眠。寒蛩的鸣声使愁情愈深，仿佛“伤秋宋玉赋西风， 落叶惊残梦”。一片落叶，在这样一个静谧的月夜翩然落下，竟然可以惊断愁人的残梦！当今的人们还有这样的细腻婉转吗？一个人的深情也许是在爱情中被激发出来，但那深情的种子却早已隐埋于他的内心深处，哪怕只有一片落叶，都能使他对当年宋玉之悲有所感悟。

潘必正上场的时候，怀着一种惆怅。一个人走在月光之下，闲步芳尘，细数落叶，毫无期待。但是，蓦然传来的一阵琴声打破了这种宁静。小道姑陈妙常抱着琴登场了！

《于丹·游园惊梦》 深情之美（3）

残荷时节，秋风乍起，想到连日来俗事缠绕，却无人可以倾诉，陈妙常只好把自己的一腔心事全然寄托于琴上。此时，屋外“粉墙花影自重重，帘卷残荷水殿风”，四周一片寂静，陈妙常焚香静坐，以琴抒怀。

古人不论弹琴还是听琴，关注更多的往往不是弹拨技巧，而是弦外之音，也就是弹奏者的情怀、心境。在中国古典文学中，有不少关于琴音透露心声的描写。甚至在最通俗的武侠小说中，也时常会写到琴曲，有时候小说中的人物能从琴曲中听出一个人的杀气或忧怀。懂琴的人，弹一支曲子就如同我们今天写一篇日记，将自己的一腔心事全然托付，为自己的情怀找一个安顿之所。

抱着这样的一种心情，陈妙常开始弹她的曲子，弹她的心事。嘹呖的琴声恰被潘必正听到了，他初以为是天外仙音，但细思忖又像是临院的乐声随风飘过。他静下心来，驻足细听，忍不住赞道：“妙啊！”“听凄凄楚楚那声中，谁家月夜琴三弄？细数离情曲未终。”细心的潘必正一下听出弹琴人的心中是有幽怨的。这就是我们所说的“知音”，不用语言的交流，便可听出琴声中的高山与流水。

《于丹·游园惊梦》 梦幻之美（1）

昆曲中，究竟有什么样的梦幻能够让我们蓦然心惊？在梦幻里面，我们究竟能触摸到什么？它在我们今天的生活中还有意味吗？谈昆曲，我们就从它的“梦”说起。

大家可能都听说过《牡丹亭》，因为在最近这几年中，青春版、厅堂版的《牡丹亭》演出了很多次；大家可能也知道杜丽娘，这样一个美丽的太守之女，她的生死缘起都因为一个梦。其实，她做梦的地方并不远，就在她家的后花园。杜丽娘长到十六岁，竟然从来没有去过自己家的后花园，因为父母对她管教甚严，除了让她勤习女工，又请来一个腐儒陈最良教她读书。

但是，就在这一年的春天，杜丽娘读着“关关雎鸠”，“没乱里春情难遣，蓦地里怀人幽怨”，她的青春突然间觉醒了。这样的一怀愁绪去哪里打发呢？小丫鬟春香告诉她：咱们自己家就有一个大园子，去看看吧。这一去，杜丽娘才猛然惊觉，就在几步之遥的自己家的后花园中，这一片春光，已经对她闭锁了十几年！她不禁叹道：“不到园林，怎知春色如许？”

其实，人人心里都掩映着一片园林，无非被一扇无形的门遮挡着。如果你真的推开这扇门，虽然那可能是一扇吱吱呀呀的门，你好久没来过了，但是你只要打开一道缝，一眼望去，你便会看到许多以前不曾留意的东西，许多真正契合于内心的东西，许多属于梦想的东西。

说到这儿，不由地想起我们今天的生活。大家工作总是很忙，总是有太多太多的事要做。对于很多人来说，做梦成了奢侈的事情。睡觉是为了休息，不是用来做梦的。当你刚要入梦，或者当一个梦刚刚开始的时候，闹钟响了，该上班了！我们都很羡慕的一种幸福，就是能够睡到自然醒。

在网络上，还有一个提法叫做“慢活”。慢活是一种什么样的生活方式？它是指我们每天可以做一些从容舒缓的运动，比如说打打太极拳，练练瑜伽；过一过环保的生活，能够节约能源，能够有大段悠闲的时间与家人、与朋友分享。所有这些健康从容的生活方式就是慢活。但是慢活似乎离我们越来越远了。人不慢下来，怎么能看见自己呢？不从容怎么来得及做梦呢？这就是杜丽娘说的：“不到园林，怎知春色如许？”

《于丹·游园惊梦》 梦幻之美（2）

在这样一个春天，杜丽娘看到了什么？她说：“袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线。”觉得难懂吗？其实在上个世纪八十年代，很多人都读过朦胧诗，汤显祖写的不正是朦胧诗么？春天啊是袅袅地吹来，摇漾得像细细的若有若无的线一样。只有这样细细的线缭绕于心，才会勾起那些剪不断、理还乱、丝丝缕缕的心愁。面对如许美丽的春光，杜丽娘想：我是一个什么样的生命呢？于是，她似不经意地瞥了一眼菱花镜，一下照见自己的容颜。仅这一瞥，已然害得她心慌意乱，嗔怪菱花镜“偷人半面”，羞答答地把如云青髻都弄偏了。此时，杜丽娘更加犹豫不决，“步香闺怎便把全身现”，我能走出去吗？我将要看见的究竟是春光还是自己呢？自己一直关闭着的生命在这样一个万物复苏的时节，能遇见什么样的愁绪和心事呢？这时候的杜丽娘并不知道有一个梦幻在等着她，她不知道自己的心会惊断在这个梦里，甚至会把自己的青春、性命全搭进去，而且是那么无怨无悔、心甘情愿！此时的她，即使往外走一步都是那么迟疑！

小春香对她说，小姐，你多么漂亮啊！你看你头上“艳晶晶花簪八宝”，你看你“翠生生出落的裙衫儿茜”，多么光彩照人啊！杜丽娘说，我“一生儿爱好是天然”啊！追求这种完美、这种纤细、这种美丽到一种至美的境地，这就是我的天性。

主仆二人边走边说，已经走入了园子。接下来的，就是杜丽娘那个著名的唱段，她唱道：“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，便赏心乐事谁家院！”可能有好多朋友对昆曲的了解就是自这四句开始的，我还记得自己当年就是读中学时第一次在课本中读到了这几句话。

这几句又是什么意思呢？“姹紫嫣红开遍”，在春天里并不稀奇，我们都看得见，但让人心惊的是，“都付与断井颓垣”。中国文学中有一种对比反差的写法，“以乐景写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐”。

这样的姹紫嫣红、春光明媚，却无人欣赏，陪伴它的只有断井颓垣。这般情景，不正像这样一个美丽的青春少女被闭锁深闺吗？一个年轻蓬勃的生命在种种礼教的束缚中，在她那种家庭教育的压抑下，她的心里有一种格外的激情和哀怨。于是，杜丽娘眼中的这个春天，在颓败的映衬下显得格外惊心！

也许，今天的人们会问：这些于我们有什么意义呢？事实上，我时常见到自己的学生毕业后，不少都做了精明能干的白领，坐进了写字楼，工作环境都很好，穿着很漂亮的衣裙，画着很时尚的妆容，可是也不得不每天披星戴月，为这份工作全然忘我地奔波忙碌。这不是一片姹紫嫣红付与另一种意义上的断井颓垣吗？我们还有时间在心里寻梦吗？所以杜丽娘要哀叹“良辰美景奈何天”——就算是良辰美景，又与我何干？就算是赏心乐事，它能被我的生命所拥有吗？

今天，是一个更为繁盛的物质世界。在今天的世界中，我们不缺乏各式各样的物质，各式各样的享乐，但是我们自己的生命能够真正拥有的那种从容的、笃定的、淡然的内心感受又有多少呢？

《于丹·游园惊梦》 梦幻之美（3）

杜丽娘说，看看眼前的风景吧，“朝飞暮卷，云霞翠轩，雨丝风片，烟波画船，锦屏人忒看的这韶光贱”！时光一天一天流过，清晨，朝霞喷薄而出，黄昏，晚霞在一片暮霭中淡去，一切都在云蒸霞蔚之中，雨是丝丝缕缕地来，烟是一片一片地吹……所有的这一切就是“韶光”。但是韶光在这样一个被锦绣屏风遮着的佳人眼中似乎又很平常，因为它跟自己的生命没有关系。“遍青山，啼红了杜鹃，那荼外烟丝醉软”，春光无限，然而在她看来，春天总要抛人远的，牡丹花虽然繁盛，终归也要凋零，自己的生命又有多少能握在手里呢？于是，杜丽娘说，罢了，就算“赏遍了十二亭台是枉然”，这样的一个春天“观之不足由他缱”，我不看了，回去罢。在心意寥落间，杜丽娘回房去了。人虽回到房中，心里的牵挂却转而更深，那样的一种缭乱愁绪让她渐渐入梦，这就是《牡丹亭》里最著名的《惊梦》。

梦幻中，我们究竟能够触摸到什么呢？往往是那些自己在有意识的时候不敢承认也想不明白的隐秘的欢喜和忧伤，是自己心中那个真挚的愿望。这些愿望在现实中是被抑制的，我们腾不出心来思想，即便想了之后也只能淡淡地苦笑，因为它往往很难实现。

但是，梦实在是太勇敢了，太守的女儿杜丽娘，入梦去竟然见到了一个素昧平生的书生。书生柳梦梅，擎着柳枝，缓缓走来。杜丽娘也被花神引着倒退出场。一生一旦，两个人寻寻觅觅，在这苍茫世界上，不经意间撞在一起，回头看时，前世今生的冥定都在电光石火这一望之间。

《于丹·游园惊梦》 悲壮之美（1）

梦幻和深情，是那样一种绵渺、精致和从容不迫的过程，细腻的情愫于水磨腔中飘荡，生旦之间秋波流转，意有所属。这，似乎已经是我们习惯的昆曲的情调了，何来悲壮呢？我们一向认为昆曲就应当是纤细的、婉转的，它能够承载悲壮么？

昆曲的发展时间很漫长，从明代一直到清末，它的流派分支形成了自己鲜明的特色。比如说，南方的昆曲与北方的昆曲在整体气质上就有很大的区别，北方的昆曲中有大量的折子戏都表现了一种悲壮之美。总有一些历史的瞬间，如同马踏飞燕，是呼之欲出的。一段历史当它可能被戏剧化地写意为一个瞬间的时候，就会有太多的沧桑与感慨在舞台上迸发出来，它对人心的激荡绝不弱于那些深情，绝不亚于那些梦幻。

不少戏剧作品把一代兴亡系于一个舞台之上，一些非常剧烈的戏剧冲突往往就凝固在一个折子中。这类戏，我们称为“家国戏”。谈到家国戏，大家最熟知的恐怕要算三国戏了。比如《关大王单刀赴会》，就不只是昆曲的戏码，在京剧中、在其他的剧种中都有。但是，昆曲的《刀会》有自己特别的雄阔之美。

关羽应鲁肃的邀请去往东吴，带着周仓单刀赴会。他明知道鲁肃用意不善，旨在要回荆州，但还是只带一把青龙偃月刀、几个随从，孤身独往。关大王，红脸绿袍，出场，登船，当看到大江东去的时候，他的心中激荡着怎样的风云气概！他看到的不只是江景，更是一部历史。关羽登船之后，船行江中，江水的浮动、江景的变换都体现在演员身上。演员身形起伏之间的配合，会让你一瞬间看到舞台整个摇动起来，我们仿佛真的看到了水涌山叠，波涛滚滚。

这就是昆曲的神奇，它不仅仅能够表现精致的细节，打动人心，它也可以表现浩瀚的气魄，穷尽山河。

《于丹·游园惊梦》 悲壮之美（2）

“大江东去，浪千叠，趁西风驾着这小舟一叶。才离了九重龙凤阙，早来探千丈虎狼穴”。就在这一路上，“大丈夫心烈，觑着那单刀会赛村社”。短短一段唱，蕴含了多少兴亡感慨啊！“大江东去，浪千叠”，穿行在波涛中的有什么呢？有光阴，有岁月，有兴亡。我们看到的是一个人在历史长河中的渺小和历史的永恒，看到的是历史中偶然的机缘和那些必然的沧桑。“趁西风驾着这小舟一叶”，天地浩渺与孤帆小舟形成强烈对比，这是一个坐标系，表达的是一种文人情怀，古往今来有多少中国文人在写诗词的时候，都是把自己和天地比附在一起。杜甫说：“江汉思归客，乾坤一腐儒。”广阔天地之间有一个小小的儒生，自己虽然是这样的微不足道，却身在草野，心忧社稷。杜甫还说：“飘飘何所似？天地一沙鸥。”水天空阔，沙鸥飘零，人似沙鸥，转徙江湖。张孝祥的《念奴娇•过洞庭》说：“洞庭青草，近中秋、更无一点风色。玉鉴琼田三万顷，着我扁舟一叶。”阔大的水面上，一叶扁舟与汪洋大湖形成对比，显露出的，依然是“小”“大”之间的悬差，个人生命的短暂和历史的永恒之间的悬差。所以英雄关羽，身处激流，面对历史所激荡起来的豪迈情怀，让他可以将这场单刀赴会看做是去参加乡村的社火集会，如同游乐。

但这个时候，如果说他仅仅是豪迈壮阔，那是不够的。一个真正英雄的情怀中，永远都有着悲悯，换言之，壮怀一定是与悲情相连的。所以，当他看见“依旧的水涌山叠”时，他呼唤着一些名字，“好一个年少的周郎恁在何处也？不觉的灰飞烟灭。可怜黄盖暗伤嗟，破曹樯橹恰又早一时绝。只这鏖兵江水犹然热，好教俺心惨切。”滚滚江水令他想起了二十年前的赤壁之战。那一场争战，将这些辉煌的名字镌刻在青史中，但今天面对流水浩荡，他们在哪里呢？周郎何在？黄盖何在？破曹的樯橹已经灰飞烟灭了，到今天留下的是什么？所以当周

仓感叹："好水啊好水！"关羽却说："这不是水。这是二十年流不尽的英雄血！"浩荡长江，英雄血泪，这就是昆曲中的家国悲壮。

我们都熟悉三国中的故事，其中写了那么多起伏跌宕的情节，写了那么多的历史过往，但是它在文人心中激荡起来的是什么呢？唯有一片苍茫而已。也许在历史中，谁得天下，谁失天下，才是大家真正关注的结果；但是对文人来讲，不以成败论英雄。

真正的英雄不是一个职业，不是一个名分，而是一种情怀。英雄，可以成、可以败，但他的情怀一定是且悲且壮，有对历史的沉静的投入与内心的反省。

《于丹·游园惊梦》 悲壮之美（3）

关公不正是如此么？他站在船上，满眼江景激起他胸中的古今沧桑。中国诗词的审美有一个特征，即以空间写时间。举例来说，昆明大观楼的长联，上联起首是“五百里滇池奔来眼底”，下联起首则是“数千年往事注到心头”。唐代的张若虚说“人生代代无穷已，江月年年只相似”。当你看到浩荡江水的时候，一定有几千年的沧桑从水中流过。这也就是为什么曹操写《观沧海》，写他看到的是“日月之行，若出其中。星汉灿烂，若出其里”。他观的真是沧海吗？他看到的是沧海桑田之间日月的轮转变换，一个时代的兴，一个时代的亡，所有这些磅礴悲壮都在沧海之中了。所以悲壮的戏一定有战争吗？一定要有战争之后的成败吗？不然。

《刀会》的演出，同样要表现出一种雄阔的气魄。关羽见到鲁肃之后，他进帐卸袍，绿靠出场。当双方的话题集中到了荆州之事上，我们才会发觉关羽已经陷于鲁肃的安排之下，观者的紧张情绪才被完全调动起来。而在此之前，戏里的表演是从容的，一切都很淡然。关羽刚出场时那一腔悲壮忧伤是有所掩抑的，他的英雄怀抱是含蓄内敛的，从他的脸上看不出过分的急切。他吩咐将船帆放下，缓慢行船以观江景。试想一下，这是何等情怀？孤身去赴一场来意不善的宴饮，普通人考虑的会是那个地方有没有伏兵？人家提什么要求？还能不能活着回来？当一个人心中有这么多忐忑的时候，还顾得上观景吗？当一个人赶着去考试，或者要去谈一笔生意，当他有一个十分明确并急于达到的目标的时候，他还有心观景吗？有一个词叫做“威而不怒”，一个形象威严的英雄，不一定是眼中精光四射，高调激昂的。相反，当一个人心中焦虑时，反倒会四处张望，试图为自己找到一个安定的依据。关羽一开始就没有把此行的目的作为最终的目标，他把自己心绪的涵养看成是必须尊重的一件事。所以他让船慢行，他要观赏江

景，水涌山叠，是涌动在他心中的风浪。真正的大英雄是不动声色的。

在这里我们还要说一说昆曲的行当。为什么《刀会》会体现出如许正气，能给观众带来如许震撼？这与关羽的扮相是有关系的。戏曲舞台上，关羽的红脸扮相与曹操的白脸扮相久已深入人心。中国人的审美很有意思，历史中的成与败跟道德中的评价往往是不一致的。历史上的曹操是魏武帝，他创建了曹魏政权，对于结束乱世实现统一无疑是有很大贡献的。而在民间的传说中，曹操却是大奸大恶的代表，正义的化身永远是他的对手刘备、关羽、张飞、诸葛亮。

红脸的关公和白脸的曹操，都属于净这个行当。早期昆曲有正净、副净之分，至清代，正净称“大面”，副净则分为“白面”、“邋遢白面”。

《于丹·游园惊梦》 苍凉之美（1）

苍凉是一种复杂的人生感受。同是悲情，悲壮是高昂的，激扬慷慨；苍凉是无奈的，而余韵深远。苍凉能够唤起我们一种辗转于心、不绝如缕的激荡，就在于它表现出来的是命运深处的一种无奈。

苍凉有时候是一个生命的，有时候是一段历史的，有时候是一种文化的。它是将很多美好的东西、有价值的东西毁灭了给人看，而这种价值的破灭酿成了悲剧的产生。在戏剧中，最高的审美范畴是悲剧。苍凉，实际上是人在历史中与命运相抗衡之后得到的一个无奈而又不甘的结果。

在昆曲舞台上，苍凉同样可以表现为一种美丽，让人魂牵梦萦。苍凉为什么也可以是一种美呢？因为它不是让人裹挟其中不可挣脱，而是让人超越、玩味，从而展现出我们人生中那样一种细腻委婉的情致。

李开先的《宝剑记》是明代传奇中出现较早、影响较大的一部戏曲代表作品。《宝剑记》中的《夜奔》一出至今仍频现于昆曲的舞台上。《夜奔》一出中的林冲跟小说《水浒传》中的林冲已经有了很大的不同，经过作者的再创造与戏曲艺人的世代打磨，林冲不再是软弱的禁军教头，而被塑造成仗义执言、永不妥协的英雄人物。他曾两次奏本弹劾高俅、童贯等权奸，揭露他们专权用事、败坏朝政、结党营私、祸国殃民的罪恶行径，也因此导致了高俅等人对他的不断迫害。高俅对林冲的陷害可以说是一而再，再而三，一直逼到他走投无路。从他误入白虎堂被问成死罪，到发配沧州被派去看管草料场，高俅始终不肯放过他。野猪林中，获鲁智深搭救，林冲幸免于难。继而高俅又派了陆谦等人追杀，逼得林冲大闹山神庙，手刃了陆谦等人。草料场被烧，显然已经没有归途，林冲拿着柴进给他的书信，终于投奔梁山而去。

《于丹·游园惊梦》 苍凉之美（2）

《夜奔》中的苍凉，不仅仅是一个英雄在人生的路上已经无可选择，更重要的是他的价值观不得不面临巨大的挑战。

作为八十万禁军教头的林冲，他受的教育使他认可朝廷，忠于君主，希望在朝廷里面为君主效力，为百姓做事，但是这个时候他却不得不去投奔被朝廷视作流寇啸聚之所的水泊梁山。林冲怎么能甘心呢？但是除了水泊梁山，他又能往何处去呢？

因为不敢白天外出，林冲趁着沉沉夜色急忙赶路。“数尽更筹，听残银漏，逃秦寇。好，好教俺有国难投，哪答儿相求救？”前途未卜，后有追兵，有谁能来救他呢？“哪答儿”是“哪里”的意思。这里需要提及一点，有些文人在传奇创作中受元杂剧影响，始终追求“本色”“当行”，因而一些明清传奇保留了不少元代的口语词汇，像明代的《牡丹亭》、清代的《长生殿》中，这样的情况都不少见：杜丽娘“寻梦”时说：“那一答可是湖山石边？这一答是牡丹亭畔……”，唐明皇“哭像”时说：“兀的不痛煞人也么哥，兀的不苦煞人也么哥”，这些都是元杂剧中常见的语汇。所以在昆曲里我们可以发现，一方面它的文词极其风雅，婉转蕴藉，另一方面又掺杂着很多口语的痕迹，鲜活而生动。

继续看“夜奔”的林冲。月暗云迷，山路崎岖，实在是难以前行了，隐隐约约似乎前方有个村庄，于是他打算看看是否可以投宿休息一下。谁知来到近前才发现，那不是村庄，而是座古庙。心中忐忑的林冲不自觉地要进去拜一拜神灵。进得庙来，连连赶路的林冲困乏已极，打算在庙里小睡一会。可刚刚入睡，就梦到身后官兵追赶甚紧，惊得立时从梦中醒来，吓出一身冷汗，于是打开庙门，甩开大步，直奔梁山而去。

此时的林冲显得是那样的无助：“按龙泉血泪洒征袍”，就算他手握龙泉宝剑又如何呢？一生的抱负未曾施展，倒落得如此下场，堂堂大丈夫也忍不住要泪洒征袍了。“恨天涯一身流落”，“急走忙逃，顾不

得忠和孝”，这正是他内心强烈的价值观的冲突。从忠上来讲，林冲背叛了他所信仰的朝廷；从孝上来讲，他顾不上老母在堂无依无靠，自己逃亡在外。此时他心中牵绊的还不是自己的性命，而是对这种价值的背叛，这是让他更难以忍受的。他“实指望封侯万里班超”，却不料“生逼做叛国红巾，做了背主黄巢”，在他看来，自己现在已经与历史上那些造反的草寇没有什么区别了。当然，《宝剑记》中的林冲带有一定的阶级局限性，但反过来说，这也真实地反映了明初士大夫阶层的价值观。当一个人在信仰上、价值上被彻底颠覆之后，他的内心要忍受着极度的煎熬。所以在林冲的心中会有一份不舍，他暗下决心，这一去要“博得个斗转天回”，最终目的还是要回来一雪前耻。对一个英雄来讲，名节比他的生命更重要。

《于丹·游园惊梦》 苍凉之美（3）

林冲一身黑衣、紧束着腰带走在宁静的黑夜之中，但他的心并不宁静。他想到了自己的亲人，“望家乡，去路遥。想母妻，将谁靠”？英雄也是凡人，也有肩负的家庭责任，他自己尚是吉凶不可知，母亲和妻子更是生死难料！想到这里，不由得他一身冷汗，“……汗津津，身上似汤浇，急煎煎，心内似火烧”。这也是一种苍凉，一个英雄在失落的时候、无能为力的时候表现出来的苍凉。

在空旷的舞台上，昆曲演员连唱带做，要将林冲的内心活动全部外化。所谓“男怕《夜奔》”，怕的就是这一番从心力到体力上的全神贯注，怕的就是要用这番唱、做使观众看到林冲走过的逃亡之路的同时也看到他的心路历程：“怀揣着雪刃刀”，深夜疾行，“急走羊肠去路遥”。 可以想象，天上星月昏暗，手中不敢有灯笼，借着微弱的星光走在羊肠道上，每行进一步都是那么艰难。他看到的是“一霎时云迷雾罩”，这番景象不只是他看到的现实景况，更是他心中愁云不解的深层映照。他还看到“疏喇喇风吹叶落”，只有在落叶时节人们才会感受到生命的芳华已过，葱茏繁茂不再。林冲走在落叶时节，也正是英雄落难的时节。伴随着凄凉景象，他又听到了“震山林声声虎啸，又听得哀哀猿叫”，如果说虎啸还只是让人心惊，那哀哀的猿啼则令人潸然泪下。此时又忽见“乌鸦阵阵起松梢”，鸦声阵阵，再伴着“数声残角断渔樵”，一个被逼得仓惶逃命的英雄，所见所闻尽是凄凉，他内心的悲怆可想而知。大段唱词营造出来的氛围，再加上他奔走在崎岖山路上的繁复身段，把一个内心备受煎熬的英雄形象凸显出来了。

林冲这样的失路之悲，虽然不是每个人都经历过，但苍凉却是一种永恒的情绪。每一个人行走在人生的路上，都为着自己的梦想而来，总有一些瞬间是那样的无助与无奈，也许没有像林冲这样的深仇大恨，也许没有经历这种价值的幻灭与折磨，但是总会有人力不敌外力的境遇，有不能够扭转命运的时候。

当你面对着一个必须接受的结果，无助交织着无奈，凄凉隐忍着不甘，但又只有接受，这就是苍凉。《夜奔》这出戏之所以具有恒久的艺术生命力，根本原因就在于它表现出了人类面临的恒久的困境。

《于丹·游园惊梦》 苍凉之美（4）

苍凉不同于悲壮，悲壮往往还让人有抗争的意志，苍凉之时尽管也有抗争，但更多的是接受。林冲没有选择，即使在这条唯一的路上，他身后还有人紧紧追杀。“夜奔”是一个人的搏杀，这种搏杀是属于内心的。“专心投水浒，回首望天朝”，十个字写尽了他的内心争斗。林冲一步三回头，是那样的不舍，他不舍的绝不只是一个“八十万禁军教头”的职位，而更多的是他曾经的信仰，他怎么能甘心做一个草寇呢？水泊梁山越来越近，心中的梦越来越远，这就是一个英雄内心的厮杀。英雄，他的气概也许并不体现在辉煌的成功之时，在他失落之际，反而可以体现得更充分。

一个人灵魂的挣扎有时候是被机遇所左右的，而一个王朝的挣扎则或是代表了历史的选择。

《长生殿》是一部至情的苍凉大戏。作者洪昇曾说，“棠村相国尝称予是剧乃一部闹热《牡丹亭》，世以为知言”。《牡丹亭》将生和旦之间的情爱写得冷冷清清，而《长生殿》则是帝王妃子、轰轰烈烈、天上人间，排场颇大。但它们在写情这一点上是共通的。能够真情相伴直至永生，世间本来少有，更何况是帝王之家？《长生殿》写的却就是这种真情至性。真情往往最后会不免苍凉，执著最终只为一个信念，而不为一个结果。《长生殿》里的帝王妃子，原本是那样恩恩爱爱，和和美美。但是，安史乱起，一夕之间杨妃被赐死马嵬坡下，只剩下唐明皇一人继续在蜀道上行进，《闻铃》的苍凉由此而起。“万里巡行，多少凄凉途路情”，窗外雨声和着檐下的铃铛随风作响，雨声、铃声滴滴答答敲击在不眠人的心里。唐明皇想起昨日的繁华与欢乐，想起愿与自己终生执手的杨贵妃，如今都在哪里？此时夜雨闻铃，听到的“一点一滴又一声”，是“和愁人血泪交相迸”！他心中的忧愁化成血化成泪一起迸发出来。

《闻铃》之后的《迎像哭像》同样也展现了一种苍凉之美。当逃难终于结束，唐明皇看到“蜀江水碧蜀山青”，他心中难以阻遏的情思随着不绝的江水中绵绵流淌。他一直在回忆马嵬之变，不断自责，简直是羞煞愧煞。他质问自己，“当时若肯将身去抵挡”，未必六军就真敢直犯君王，再说“纵然犯了又何妨”？至少他与杨妃可以在黄泉路上“博得永成双”！事到如今，寡人“独自虽无恙”，安然完好地回来了，但是以后的人生还有什么寄托呢？还有什么情丝呢？什么都没有了！所以想来想去，“只落得泪万行，愁千状”，人间天上，此恨绵绵。一个帝王的爱情同样令人感到了悲凉与无助。

事实上，写在史册上的唐玄宗，与写在戏曲里面的唐明皇，在某种意义上，他们不是一个人。唐玄宗是开创了开元盛世的大唐有为君主，而唐明皇多情风流，只存在于文学中。这里的苍凉是以文人之笔借明皇之口写出的对一个王朝的悲慨。其实没有哪个真正的天子会像我们所看到的文人笔下的唐明皇那样痴情，这是一种文人的想象，这是一个盛唐辉煌大梦，是人不甘接受突然之间国败家亡这个事实所引起的一种惆怅情怀。原来，大唐不是永不败落的，绝代佳人也会有香消玉殒的时候，一个完美的王朝就像杨贵妃这样一个完美的女人一样，在瞬间就被颠覆了。这一切是如此残酷地展现在你的眼前。

《于丹·游园惊梦》 诙谐之美（1）

在昆曲里面，诙谐占了不小的比例。

昆曲里的诙谐时常能传递给我们一种生活的态度和人生的智慧。人们都说“不如意事常八九”，当我们遇到困难时，未见得一时半会儿就能解决得圆圆满满，生活里面的大智慧，就在于能够把一个大事情拆解为一个个小细节，再让它化有为无，可以一笑而过。

这种手法在昆曲里并不少见。

昆曲对于诙谐的展现不单是集中在某一行当的表演中，也不是非要丑角出场的时候才有诙谐，而是在各个行当里，在不同的情节里，都能够抖一个小包袱、卖一个小机关，让大家会心一笑。诙谐之美，有的时候是贯穿于整个演出过程的。

《孽海记•下山》就是一出很诙谐的戏。我们曾经提到的《思凡》中的小尼姑色空，刚逃下山便遇到了小和尚本无，《下山》就是从小和尚本无演起的。小和尚本无，与色空的身世有些许相像，在襁褓之中就病病歪歪。父母请了算命先生推算，说他“命犯孤鸾”，活不长久。无可奈何之下，父母将他“舍入空门，奉佛修斋”。随着年龄的增长，小和尚也心事渐多，他想到人生易老，光阴易过，想要回家养起头发，讨个浑家，过一段神仙般的生活。

由于角色行当不同，小和尚与小尼姑在表演上的差异很大。《思凡》中小尼姑色空虽然也正值青春年少，憧憬未来的人生，但她是一个俊扮的旦角（色空虽是尼姑，为了扮相上的美丽，被处理成一个带发修行的道姑形象），她的唱念基本上还是要依循常理来表演，而不是诙谐的路数。但是小和尚不同，他是个丑角小花脸，动作都是夸张的，说的话都是口语的、直白的、幽默的，可以毫不遮掩地说出自己的人生理想。

小和尚一出场的心理告白，自一开始就营造出了浑然一片的喜剧气氛。他希望自己能逃下山去，“一年二年，养起了头发；三年四年，

做起了人家；五年六年，讨一个浑家；七年八年，养一个娃娃”，到了九年十年，小娃娃可以叫自己一声和尚爹爹，想到这里，他高兴得简直是手舞足蹈！他虽也曾有过小小的犹疑不决，但远没有小尼姑那么多的愁思婉转，很快就下了决心，头也不回地逃下山去了。

《下山》又被称为《双下山》，因为在本无逃下山的途中与小尼姑色空有一段有趣的相逢。《下山》的曲词比较通俗，有不少民歌的痕迹。一个略带羞涩的旦角和一个天性率真的小丑，两个少年人的相遇，带着一种天生的欢乐，而他们相遇之后的对话就好像是一段民歌的对答。

《于丹·游园惊梦》 诙谐之美（2）

两个人彼此看一看都是年少之人，又都是出家人，觉得很有意思，就用话来互相试探。小和尚先问小尼姑从哪里来，要到哪里去。小尼姑说，自仙桃庵来，回家探母。小和尚说，出家人本来是不顾家的，你怎么说探母呢？小尼姑说，没有办法，母亲卧病在床，必须要回去看看。反过来，小尼姑问小和尚从哪里来，要到哪里去。小和尚说，自碧桃庵来，要下山去抄化。小尼姑说，出家人在山上自食其力，何须抄化？小和尚说，没有办法，师父病了，自己要尽孝心，所以下山抄化。两个人各自撒了一个很圆滑的谎，为自己下山的行径找一个合理的借口，同时又都在试探对方。

一番招呼打过，两个人又都装作若无其事，准备各奔前程，所谓“正是相逢不下马，果然各自奔前程”。最有意思的是，两个人最后还要假装一本正经地口称“南无佛，阿弥陀佛”才各自分开了。小和尚一边走一边缩头探脑地看小尼姑，恰被小尼姑看了个正着。小尼姑责问他，既然各走各的，你为什么转回头来瞧我？小和尚说，你那边有一个小和尚走过来，我想指点他一下而已。两个人心下虽恋恋不舍，却第二次装作若无其事地各自分开。这时候小尼姑又忍不住回过身去看小和尚，小和尚看到了也不依不饶，问她，你看我干什么?小尼姑说，你那边来了一个小尼姑，我也怕她不认识路，所以回头看她。两个人第三次装作若无其事地各奔前程。

这三小段的来来回回，在叙事上没有情节的推动，但是在情绪上轻松幽默，一波三折。这不同于一般的书面文字叙事。倘若书面文字只是一味的重复，而在情节上没有推进，它可能就会失去对读者的吸引力，但是在舞台上，情趣往往就产生于这样的一种重叠之中。

这是一种属于昆曲的奢侈。所谓奢侈，是说它在表演中不一定充满戏剧冲突。一方面，因为昆曲载歌载舞，有太多对手角色之间的配合，会令观者感觉满场生辉；另一方面，昆曲的表演将人物心理活动

外化成语言、动作，使所有人都能看到台上人物内心的种种变化与发展，所以有时候它对情绪的展示要胜于情节。

戏演到这里，本无与色空二人的试探已经有了结果。小尼姑一边走一边寻思，那个小和尚聪明俊秀，他似乎也有意于自己，前面有一个小小的土地祠，不如进去假装烧香等等他，看他来不来找我。与此同时，小和尚心里也在想着这件事，年少美貌的小尼姑给他留下了深刻的印象。仿佛是心有灵犀一般，小和尚果然进到土地祠去找她。小和尚看到小尼姑打盹睡着了，想趁着她迷迷糊糊似醒非醒的时候喊一声老尼姑来了，看她害不害怕，她若害怕就说明是逃下山来的。哪想到小尼姑是在假寐，趁小和尚不注意，在他背后喊道："前面有一个老和尚来了！"这下子倒吓坏了小和尚。这就是一个幽默的包袱，是舞台上的诙谐。一丑一旦在分别讲述自己的心理活动给台下的人听，当他们聚到一起，他们的心理活动就会冲突为外在的一个小情节，产生一个小噱头。这种小冲突，轻盈、幽默而不沉重。

这一吓的结果，是小和尚的一番心事全部暴露无遗了。一个仙桃庵的尼姑，一个碧桃庵的和尚，两个人坦然相对，突然间明白了一件事："仙桃也是桃，碧桃也是桃。和尚与尼姑，多是桃之夭夭。"小和尚很风雅地用《诗经》的话答了一句："你既知'桃之夭夭'，须知'其叶蓁蓁'。我和你做个'之子于归，宜其家人'吧。"虽然小尼姑有些羞恼，但已经表白了心迹的小和尚很高兴，执意要与小尼姑一同下山去做夫妻。小尼姑忸怩着不肯过去，小和尚说，倘有人看见就说我们是夫妻。小尼姑说，哪有光头的夫妻呢？小和尚说，咱们就说从小就是秃子。两个浑然天真的少年男女，嬉笑言谈，看起来是一僧一尼，谈的却又是人间情事，让人更加忍俊不禁。

《于丹·游园惊梦》 诙谐之美（3）

中国传统戏曲中有三小戏之说——小生、小旦、小丑。小戏里并非没有大美。小就有它的轻盈，小就有它的婉转，这种婉转不一定是一往情深，也许就是生活里面一个普通的细节，有时候却如同花朵盛开，突然间绽放出一种情趣。

本无与色空两个人相约要去做夫妻。小尼姑说，一个人从庙前过水，一个人从庙后过山，约在夕阳西下的时候到那边再见。小和尚一开始不干，生怕小尼姑诓他，小尼姑再三保证，两个人才达成协议，一个过水，一个过山。接下来，两个人又要在舞台上进行很多虚拟情景的表演，令人看起来更眼花缭乱。小和尚因为要背着小尼姑，所以叼着靴子过河，他戴的那串念珠还要绕着脖子飞转起来，这一造型构成了一幅幽默的、诙谐的、充满了生机的、妙趣盎然的图画，而两个人身段的配合、声腔的配合、心思的配合，包括这两个已经逃出山门的出家人还在不断地念“南无佛阿弥陀佛”，又变成了一个非常幽默诙谐的点。再加上，在这一系列动作的同时，他们还在反复地唱着几句民歌小调般的句子：“男有心来女有心，那怕山高水又深。约定在夕阳西下会，有心人对有心人。”整整一出《下山》，诙谐无处不在，它把我们在日常生活中不太常见到的情形，用一种幽默诙谐的形式传递出来，却又在每一个细节上演得栩栩如生。

讲《下山》，必然要谈一谈丑行。丑行中也有精细的划分。小丑，又叫小花脸，也叫三面，扮演的基本上都是生活里面的小人物，地位较低却心地善良。由于他们的地位卑贱，所以生活中遇到的难题比那些达官显贵要多，而这些难题又大都是为生计所迫的小事。小丑无法像戏曲中的官生、巾生、闺门旦之类那样，总要拿出端庄肃穆的态度来，直面问题以求最终的迎刃而解，他们不能一步登天，用经世致用之学去改变生活的大格局，所以这些小人物在面对难题时往往要运用一些小智慧，有时候则想方设法将难题暂时绕开。其实这也是一

种人生态度的传递。小丑也有脸谱，他们的鼻梁上有一个白色的小方豆腐块，这一点染代表的是小人物卑微生活里的无边的智慧和聪明。利用这样的一种智慧，他们依然可以获得一种有品质的生活。也许正因为他们具有这种解构难题的能力，才更讨人喜欢。

在我们今天的生活里，包括我们看的小说、电视剧中，都可以看到这样的人物，比如说《贫嘴张大民的幸福生活》中的那个张大民。如果在昆曲舞台上，贫嘴的张大民应该就是一个丑角。他是一个在生活中处处遭遇尴尬的人，他的家庭生活拮据，家中弟妹成群，老母有病在身，无钱无房，不得不围着一棵树搭了一间房；他的工作并不顺利，一个下岗的工人，前途未卜。倘若将这些元素一一罗列出来，实在看不出张大民具备了幸福的资本，但是小说却一直围绕着一个核心—他的幸福—去讲述他的生活。事实上，贫嘴也是一种生活态度。张大民的贫嘴化解了不少生活中的困难，遇到事情他能够有另外一种想法，能够有另外一种解决问题的方式。结婚没有房子，他可以围着树搭出房子；床中间有一棵树，他觉得倒很有纪念意义，所以给儿子起名叫小树。这些夸张的细节，让人觉得既出乎想象，但又合乎情理。

同理，小丑的幽默、诙谐让人感到可爱，来自于他对生活有一份认真，他愿意投入这个生活。这个生活可能是琐细的，例如《下山》里的小和尚，无非就是想有一个孩子叫他一声和尚爹爹。就仅仅为了这个，他会认真走出一条属于自己的路。应该说，中国的传统戏曲正有这样一种一脉相承的能量，也许戏曲的形式不会影响我们今天的生活，但是会传递一种恒久不变的生活态度。

小丑之外，丑行里面还有一类叫做付。付又称二面，因其表演冷隽，阴阳怪气，俗称“冷二面”，是昆曲特有的介于白面与小丑之间的一类角色。付的情况比较复杂，多数情况下，付所扮演的角色会有一点邪恶的心术，人格不是那么高尚，但是也掀不起什么翻天的大浪。有时候付又扮演一些奸刁刻毒而地位较高的反面角色，如《浣纱记》

中的伯、《鸣凤记》中的赵文华。偶尔也有比较正直的付，如《南西厢》里的法聪是个滑稽角色，《八义记》中的灵辄是个正面角色。

《于丹·游园惊梦》 诙谐之美（4）

在昆曲的兴起地，丑的念白多以苏白为主，因而对于非吴语地区的观众来说，看昆曲丑戏有一个较大的障碍—念白。如果能够解决语言这个障碍，真正融入到情节中去，往往会看到一些极精彩的亮点。比如说，《鲛绡记》中《写状》一出。《写状》的主要人物讼师贾主文由付来扮演。贾主文一辈子给人写状为生，为了一己之私写过不少昧心的状子，如今年事已高，潜隐在家，假装修行向佛，表示不愿再做缺德生意。此时，富豪刘君玉因央媒为其劣子向沈府求亲遭拒，怀恨在心，设法报复，找上门来。

听了刘君玉的讲述，贾主文假意劝刘息讼，陷害别人的事是不能做的，天上的观世音正在对我招手等我上天呢，我要积德行善，怎么能做这种事呢？贾主文假意推托，实则是想多敲银子，在听说刘君玉不惜银钱之后，他立刻表示只要有银两，这个事好说。刘君玉听了贾主文的话偏又卖个关子，说你既是一个积德行善的人，天上的观世音正等着接你，这个事还是算了吧，于是起身要走。两个人一来一往，贾主文的行动虽没有小丑那么夸张，但丑行的诙谐可笑在此时依然表现了出来。由此可见，丑行的诙谐不一定全是为了一个美好的生活愿望，哪怕是为着一个猥琐的心事，在昆曲的舞台上一样也可以表现出它在艺术上的审美性。

贾主文给刘君玉出了一个极其恶毒的主意，他说这一状告上，“管教沈、魏两家纵有百万家私，尽化为水，两家骨肉，俱作流民”。当银两在前的时候，他早已顾不得天上正在向他招手的观世音菩萨了。但是另一方面，钱没到自己手中，总是有点不托底，于是贾主文又对刘说，我的状子写得好不好，关键是我能不能看见“这个东西”。刘君玉故意装糊涂，先说不知道“这个东西”是什么东西，最后又说自己也有个毛病，非得要看见这个状子写得好不好，“这个东西”才能拿出来。

整整一出戏，两个人各自心怀鬼胎，言里来语里去，不断地相互试探。

贾主文和刘君玉都不是生活中的善良之辈，一个心术不正，意图陷害，一个阴险恶毒，见钱眼开。也许有人会问：这样两个人走在一起，他们之间的戏也有审美可言吗？其实这就是昆曲舞台上形形色色的审美中的一种，即把生活中的丑陋、世相人心用一种诙谐的审美方式呈现出来。

小丑的声音圆脆，态度幽默，动作夸张，令人觉得他们天生是带着诙谐元素的。但事实上，诙谐不仅仅止于小丑行，有的时候生旦相对，他们的身上也会有诙谐的因子，引人发笑。明人汪廷讷的《狮吼记》有两出非常著名的昆曲折子戏《梳妆》和《跪池》，虽是生旦戏，却也同样诙谐幽默。

宋代文人陈季常娶妻柳氏，柳氏生性悍妒，把丈夫看得很紧，陈季常又是一个惧内之人，由此引出了一部舞台上的喜剧。“妻管严”在我们今天的生活中并不少见，也时常成为大家逗笑的对象，这是生活里面一种诙谐的潜质。而这种取笑放大在戏曲舞台上就变成了喜剧情节。

惧内的陈季常私下里也会唉声叹气，叹自己怎么娶了这样一个妒妇，苦日子无尽无休。但是叹归叹，一看见妻子，他又立刻迎上前去一个劲儿地阿谀奉承，夸赞娘子意态慵懒，美如西施，准备好镜台犀梳，小心伺候娘子梳妆。前一刻还在感叹怨愤，后一刻则百般殷勤，这本身就幽默十足，观众自然会心一笑。陈季常称赞镜子里的娘子丰采翩翩，如同对门的张家媳妇。谁知这样一句不经意的话就惹恼了妻子，她硬指陈季常心中必是有张家媳妇才会说出这样的话来。为了岔过话题，陈季常取出一把折扇为娘子扇风。柳氏见扇面精致，又怀疑这扇子是个风流定情之物。陈季常赶忙解释说是小朋友送的，柳氏步步紧逼，你说小朋友，这个小朋友多大年纪？陈季常答得含含混混，

柳氏一下子就将扇子撕破了。从一早起到现在，没有多大功夫，已经闹了好几场。

正在此时，偏偏添乱的人又来了，陈季常的好友苏东坡派人来约他同去游春。陈季常战战兢兢出来接待，嘱咐对方说话小声，谁知席间有琴操坐陪的话偏偏又被柳氏听见了。柳氏盘问陈季常，他辩解说人家说的是他的名字陈慥而不是什么琴操。柳氏不肯相信丈夫的辩解。陈季常再三保证游春时一定无妓，倘若有妓，甘心受责。于是柳氏让他去隔壁借打人的竹篦来备用。陈季常觉得有失颜面，不愿去借，柳氏便取来自家的一根藜杖，以备责罚丈夫之用。即将出门之际，陈季常还在与娘子就如果犯错要受打几下之事讨价还价，实在令人觉得可笑可叹。柳氏说如果有妓同行，要打他一百藜杖。陈季常虽然心中不免害怕，但享乐当前，他还是决定且顾眼下，挨打的事回来再说，这就为后续情节的发展埋下了一个幽默的噱头。事实上，《梳妆》只是一个引子，为后面陈季常与柳氏的更大冲突埋下了一个伏笔。

《于丹·游园惊梦》 诙谐之美（5）

游春之后，陈季常回到家中。柳氏派出去刺探的苍头也回来了。柳氏听说果然席间有妓，心下异常恼火。陈季常虽想抵死不认，无奈证据确凿，只得都承认了。柳氏虽免了他的打，但罚他跪在家中的池塘边思过。

巾生饰演的陈季常本应是个风流倜傥、儒雅蕴藉、满腹经纶的文人，身上带着浓浓的书卷气，但有时读书读过了头，难免就有点呆头呆脑。陈季常这个巾生的表演就更多地在表现他的痴、他的弱。陈季常此次被夫人拿到了短处，再加上平素就惧内，于是这个书生身上的呆气就全然显现出来。柳氏罚跪，陈季常就真跪在了池塘边。柳氏气尚未消，转身回房，说是要去吃点陈皮砂仁汤，消消心中闷气再放他起来。陈季常恳求柳氏将家中的大门关上，只因“恐有人看见不好”。柳氏说既是如此，那就打了再跪吧，吓得陈季常立刻跪了下去。

接下来的，又是一个很幽默的细节：陈季常独自跪在池边，听见阵阵蛙鸣，他的第一反应就是央求“蛙哥”不要再叫，否则万一被娘子听到，误以为是自己在向人诉苦，那麻烦就更大了！这就是戏曲舞台上夸张的诙谐，现实生活中，就算有惧内的人，想来也很难达到如此程度。

有时候诙谐与夸张是捆绑在一起的，诙谐一定是把生活中某种东西延伸、夸大，放大为一个意象，然后再反过来触动我们。

然而这些在一般生活中不容易出现的情节，按照情理推导下去，却又是合乎人们的想象的。陈季常跟青蛙对话是《跪池》这一出戏中最精彩的情节，这番话使他的内心活动纤毫毕现。诙谐之美，正是借助这种外化呈现方式，借着一片蛙鸣，达成一种诉说和宣告，这既是戏曲审美的需要，也是推进故事情节、丰富人物个性的需要。

陈季常老老实实地跪在池边，跪到打盹差点跌入池中也不敢起来，跪到膝盖疼痛也不敢起来。此时的舞台仿佛有点冷清：柳氏已经

进去，陈季常一人跪在池边，比站着还要矮了半截。观众坐在台下有什么好看的呢？在没有看熟昆曲的人想来可能这实在是个无趣的场面，但是看过《跪池》的人一定能感觉到此时台上那暗中的热闹。一个巾生孤零零地跪在那里同样能让人看出热闹，这就是诙谐的美妙。

陈季常与青蛙说话，埋怨苏东坡害得自己受罚的时候，苏东坡来了，正好听到。苏东坡又好气又好笑，奚落了陈季常几句，打算帮他教训一下悍妇。与柳氏一番寒暄之后，苏东坡问柳氏："琴操是我的相知，季常不过陪坐而已，尊嫂何必吃这样的寡醋？"那柳氏岂是受得教训的，恼怒之下不再尊称苏大人，她咄咄逼人地称之为"老苏"，指责就是像他这样狗党狐朋带坏了自己的相公。越说越恼，她举起青藜杖就向苏东坡打去。在历史上，苏东坡从来都是受人景仰的一代文豪，谁能想到在昆曲舞台上，居然成了在青藜杖下挨打的形象！一见柳氏要打苏东坡，陈季常只得拼命拦阻。事实上，从头至尾，陈季常阻拦柳氏打人的理由也都颇令人发噱。一开始柳氏要打他，他关心的是柳氏刚养起来的新指甲—打我不要紧，把你的指甲弄坏了怎么办！此时他央求娘子，打我是打得的，打他可是打不得的。这一系列的笑话，在舞台上表现出来，虽然夸张，却很生动。

《跪池》一出最终以苏东坡的告败而结束。戏中的陈季常与柳氏是一对有点令人出乎意料的巾生和五旦，这是无关乎丑角的诙谐幽默。其实仔细想来，现实生活中总会有一些磕磕碰碰与内中的某一个情节不谋而合。不是么？

《金雀记》的《乔醋》，演的是夫妻之间假装吃醋的故事。才子潘岳就任河阳令，接夫人井文鸾来到任所。潘岳为官，头戴乌纱，因此是小官生扮演。井文鸾身为夫人，与《跪池》中的柳氏又自不同，身份要高贵许多。但他们的生活中也并不缺乏诙谐的元素，《乔醋》就是夫妻间的一场笑闹。

"乔醋"的起因是潘岳将妻子给他的定情物送给了另一知己—名妓巫彩凤。巫彩凤对潘岳一往情深，在乱离之中为他守志遁入空门。经

过种种波折，潘岳得到了巫彩凤写给他的诗稿。而正在此时，夫人井文鸾到了。匆忙间，潘岳将诗稿遗落，恰被夫人拾得。井文鸾对巫彩凤早有所知，并且打算成全二人，所以准备不追究，但是又想跟丈夫开个玩笑。所以这是一出蓄意的玩笑戏，是井文鸾揣着明白装糊涂、捉弄相公的一场夫妻间情事。

潘岳处理完公事回到府中与夫人相聚，井文鸾追问当年交与他的那只金雀是否还带在身上，潘岳支支吾吾，回答说在书箱内放着。井文鸾要潘岳把金雀取来，说要将两人的金雀用同心绣线系在一起。潘岳并无金雀可取，想来想去，觉得不如索性把巫彩凤的书信交给夫人看，也许夫人就不怪罪自己了，或者肯把巫彩凤接来也未可知。但一找之下才发现信已经不见了。台上的潘岳焦虑万分，台下的观众与台上的井文鸾心下偷乐。井文鸾这才揭破谜底，?两只金雀都拿了出来。她指责丈夫说，夫妻本是“连枝同并，只合气求相应，共享安宁，你如何觑傍枝，觅小星？你言清行浊，亏心短行”。潘岳还想辩解，井文鸾又拿出了巫彩凤的书信，潘岳只得赔着笑脸向夫人解释此事并非自己本意，乃是别人撮合，实为无奈之举，后来惹动真情才做下错事，夫人向来贤惠，希望能得到原谅。井文鸾故作恼怒说，我平时是贤惠，今日权且不贤惠一次。一番佯装吃醋，直逼到潘岳给夫人跪了下来，井文鸾才揭破了一切，众人欢喜。

《于丹·游园惊梦》 灵异之美（1）

昆曲的美是多种多样的，有梦幻、有深情、有悲壮、有苍凉、有诙谐，还有灵异。灵异是指一些人间的异象而言，它其实是生命魂魄性灵之中投射出来的一种超乎生命本体的力量。在昆曲舞台上，我们看到的灵异之美，同样是多姿多彩的。

鬼在民间的很多讲述中被演绎为恶鬼、厉鬼的形象。其实，在中国文学的主脉中，从先秦的《楚辞》，一直到清代的《聊斋志异》，神或鬼不少都是正面的形象。《聊斋》里面的鬼、仙以及狐精，往往比人间的凡人更懂人情，更有大义，只不过他们可以上天入地，比凡人更为自由。屈原的《九歌》里面有一首《山鬼》：“若有人兮山之阿，披薜荔兮带女萝。既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕……”这个女鬼多么漂亮啊！隐隐约约掩映在山脚处，身披薜荔，女萝系佩腰前，美目含情，远远地看着我，这就是秋波传情！诗中描述了人与山鬼之间的心意相通，甚至还有爱慕之情。我们怎能仅仅把鬼看成是邪恶的呢？从鬼的身上我们同样可以得到审美的愉悦。

我们说灵异之美多姿多彩，因为灵异之美不仅限于那些漂亮的鬼、仙、狐魅，有的时候，它们的面貌不一定很漂亮，甚至也不一定是年轻的女孩子，比如下面要说到的温情之美的鬼，他的外表就是丑陋的。

《钟馗嫁妹》是《天下乐》传奇中的一出，《天下乐》的全本已佚，能够传下来的只有这一出《嫁妹》。终南山进士钟馗，厚道、善良，满腹经纶，他凭着自己的才学高中状元。但到皇帝钦点的时候，因为看他面貌太丑，竟然剥夺了他的状元称号。钟馗羞愤交加，一头撞死在朝堂之上。钟馗做了鬼，是一个心有不甘的鬼。他的形貌依然丑陋。昆曲舞台上的钟馗是大花脸，扛肩撅臀，整个身体是扭曲的，是个极端变形的造型。然而狞厉的形貌却更映衬出他内心世界的温良、敦厚。

钟馗在人间有牵挂，他牵挂自己的亲妹妹。他们兄妹早孤，如今丢下待字闺中的妹妹独自为生，他实在是放心不下。杜平是当年跟他一起入京赶考的好朋友，通过赶考路上的倾心交谈，钟馗相信善良的杜平一定会照顾好妹妹，当时他已约定把妹妹许配给杜平。于是他要亲自送嫁，把妹妹送到杜平那里，了却这桩心事。

钟馗的出场不是一个人，他的身后跟着一群小鬼。作为鬼，他不能白天出行，只能在夜晚出来。这样一个冷寂幽深之夜，一个鬼的出场为的却是一场喜庆，而这场喜庆的主人公是他年少美貌的妹妹。一个年轻美貌的旦角和一个狞厉的丑鬼之间的映照是动魄惊心的。

《于丹·游园惊梦》 灵异之美（2）

钟馗寻到自己家门，叫妹妹来开门。妹妹突然听到哥哥的声音，是那样的欣喜。人鬼相见，却没有一点惊恐，只有浓浓的亲情，一个“情”字完全打通了他们人鬼之间的隔阂。钟馗让她凤冠霞帔准备出嫁，又自空中传音，告诉杜平自己要把妹妹嫁过来。当年就是杜平为撞死的钟馗收的尸，杜平虽明知钟馗是鬼，但没显出丝毫的惧意，反而邀请他从空中下来小聚一回。

这是一出充满温情的戏，没有一个人怕这个丑鬼，大家都是喜欢他的，因为他生前是那么善良。接下来，众鬼敲敲打打，举旗抬轿，热热闹闹地来到杜府完婚。这出戏的美就在于在舞台上呈现了一种凭我们的日常经验所无法想象的奇观：一个狞厉的冤魂，一个俊美的少女，一个翩翩的书生，一场喜庆的婚礼，偏偏在一个悠悠暗夜举行，有小鬼相随。这样的情景，令人感到奇特吗?

这就是灵异之美。灵异之美有时候是在反差之中形成的。来自于鬼魂世界传递出来的气质之所以被我们欣赏，是因为它与我们今天的凡间世相、与我们的生命经历形成了鲜明的反差和映衬，让我们产生了惊心动魄之感。

钟馗与他的亲人、友人之间的温情之美可以存在于鬼的世界中，至情之深同样可以出现在鬼的世界中。《焚香记》里的敫桂英就是一个至情之鬼。

名妓敫桂英爱上了书生王魁，到了大比之年，她赠送旅费，鼓励他去赶考。两个人辗转分离，因为种种的误会，敫桂英以为王魁负心，已被丞相招赘，但她还要执意死等王魁。这时候偏偏妓院的鸨母逼嫁他人，怨恨交织中，敫桂英上吊自缢而死。这样的一个魂魄，她心中有太多的牵挂和不甘，一方面爱王魁念王魁，另外一方面又怨王魁负心，恨他薄情寡意，所以到了阴间，她还要告上一状，这就是《阴告》。

敫桂英向鬼判告状，舞台上再次呈现了妩媚与狰狞的对比，可见这是昆曲鬼戏中常见的一种映衬。鬼判鬼判，阴间判官，他常常用喷火这种程式来表明来自阴间的身份。嘴里可以喷火，代表此地一切是幽暗的，在阎王殿里，只有喷火才能看见一切。他的形象是狰狞的、恐怖的、威严的，同时又掌有生杀予夺的无上权力。敫桂英向鬼判诉说隐情，而鬼判对她所说做出判别与裁决，两个人在台上载歌载舞。

我们曾经说过，在昆曲舞台上不大容易看到一个角色独自大段的唱念而其他角色都呆若木鸡地听着的场景。一般来讲，只要有两人在场、三人在场，所有人之间都会有动作、声腔、眼神、身段之间的呼应，大家共同形成的这样一组呼应才能够是流转的、圆润的、满堂生辉的。判官和女鬼这两个形象之间强烈的反差，使狰狞在妩媚的映衬下越发狰狞、威严、身形高大，而妩媚则在狞厉的陪衬下越发妩媚、娇艳。

比起敫桂英这样至性至情的刚烈女子，《红梅记》中的李慧娘更为刚烈。李慧娘的身份很卑微，不过是奸臣贾似道的一个姬妾。某日，贾似道偕李慧娘泛舟西湖之上，李慧娘见到书生裴禹风流潇洒，情不自禁地发出一声赞叹。贾似道听后甚感不悦，作为一个把持朝纲的重臣，他在家中也是同样的不可一世，就因为李慧娘这一句赞美少年的话，他在回府后斩杀了慧娘，以儆众姬。李慧娘死后，冤魂不散，变成了一个厉鬼。化为厉鬼的李慧娘心中充满了怨愤不甘，她带有一种强烈的气场，从而形成一种艳异之美。

贾似道窥见卢小姐绝世幽姿，欲占为妾。裴禹仗义相助，自荐权充门婿，拒绝贾府聘礼。贾似道遂以延请塾师为名，将其拘于府中书馆内。李慧娘救出了裴禹，并挺身而出，到半闲堂为受屈众姐妹洗冤，承认是自己放走了秀才。李慧娘感叹裴禹的俊朗，起初并不一定有什么情意相通之事，她无非是感叹一件美好的事物而已。善良的李慧娘最后愿意帮助裴禹，成全他与尚书之女卢昭容的好事，也是因为她觉得天下美好的事物都应当有一个美好的结局。

《红梅记》中的贾似道是白面扮演。在这出鬼戏中，不再是女鬼和鬼判之间的形象的对比，而是正义、妩媚的女鬼与人间奸佞的对比。这种对比同样能够形成一种形式上的反差之美。人物角色的反差如此巨大，台上表现出来的却又是歌舞的和谐，就在这种冲突与和谐之间，昆曲完成了它对灵异之美的又一次展现。

《于丹·游园惊梦》 灵异之美（3）

灵异之美中还有风情之美，毕竟女鬼中更多的美来自她们异质的风情。

《水浒记》的《活捉》就是对风情之美十足的展现。阎婆惜与张文远的相识是一个偶然：张文远路过阎婆惜家，无意间见到她美貌风流，于是借口找小娘子借茶上前搭话，这一番搭话就让阎婆惜的性命断送在宋江的刀下。成了女鬼的阎婆惜日思夜想张三郎，因此决定到阳间活捉张文远，与她到阴间团聚做夫妻。

女鬼阎婆惜从最初登场，举手投足间就透露出一股灵异之美。她穿着一件黑色的长背心，白色的裙子，脚下碎步快走，整个身子纹丝不动，令人感到她是飘荡而出的。更令人惊心动魄的，是她黑色长衣下面那一件艳红的长背心，随着身形飘动，红色在黑色长衣下面隐隐闪现，更添诡异之气。在见到张文远后，她要脱掉黑衣露出红衣，显示出她内心的火热，这又会给人一种突然间的惊艳。所以单看这个女鬼的行头，往往在一人身上也具有强烈反差的元素，层层剥离，让你不断地惊叹。这样一种灵异之美在昆曲舞台上的展现是极致的，已超出了我们日常经验可能达到的极限，它在挑战我们心灵延伸和感悟的能力。我们不在哲学理念上探讨鬼魂世界，也不在信仰层面上探讨它的有无，我们仅仅以审美的名义拷问一下，我们的感知力究竟能够在那个世界中感受到什么？

这样一个女鬼，怀着自己的衷情与不甘，重新走到张文远的门前，她愁肠百转，想着自己的前世悲凉。敲门的时候，她很轻盈，娇嗲妩媚。张文远起先不敢开门，反复猜测门外到底是什么人。两个人隔着一扇门，一个付角和一个扮成女鬼的旦角一问一答。阎婆惜有些感伤，她日思夜想的三郎竟然听不出她的声音。张文远终于打开了门，一阵阴风吹过，他心下不由害怕。付扮的张文远不同于《嫁妹》中钟馗的妹妹与杜平，后二者因为内心坦荡、善良而充满温情，人与

鬼之间没有丝毫芥蒂；张文远的内心猥琐，有对阎婆惜的一份歉疚不安，因此当阴风扫进的时候，他是害怕的。一个瑟瑟缩缩胆战心惊的丑，一个妩媚娇艳的旦，这又是一个强烈的对比。

阎婆惜现形，张文远第一个反应是害怕、躲闪，“冤有头，债有主。宋公明杀了你，不关我事”！随着两个人的言语往来，他们逐渐想起以往的亲密，便又重新靠近。张文远掌起灯来，阎婆惜说，你就不想看看我的模样么？张文远壮胆看去，不由感叹她比活在人间的时候更加妩媚娇艳。此话不是什么溢美之词，我们可以想见鬼身上的那种妖娆之美是达到了极致的，她比人间的女子有更多的婉约风情，这种风情令张文远忘乎所以，忘记了对鬼的惧怕。两个人在阳间时候的生活场景在他们的唱段中徐徐展开。这时，张文远开始感到口干舌燥，这意味着他的魂魄已经渐渐被阎婆惜抓住了。两个人开始回忆初次相见时张文远借茶的情景，此时的张文远已全然忘却了害怕，又回到了对于旧情的追缅中。张文远感到阎婆惜冰凉的手放到了自己的脖子里，这是阎婆惜在索取他的魂魄。他的脸一次又一次地发生着变化，刚出场的时候他是白脸，渐渐地脸上出现炭黑，直到最后彻底被炭黑抹花。他的魂魄最终心甘情愿地随着阎婆惜的一缕香魂而去，两个人到阴间恩爱去了。

《于丹·游园惊梦》 灵异之美（4）

这样一场“活捉”，我们今天听来不可思议。仅仅是这些情节就令人有点不寒而栗，好端端的一个人，在自己家里面竟然被鬼魂抓走了，直接就做了鬼！但是昆曲之美就在于能够让你在面对这样一个不可思议的故事时，忘记心中忧怖，穿越生死，发现人心中的至情牵挂。

一个心怀鬼胎忐忑不安的情郎，最终心甘情愿地随芳魂而去。这样的一出戏，起主导作用的就是这个女鬼的风情。当然，这种风情妩媚的女鬼也有不那么可怕的，她可以美到任何人都无法把她当作鬼。

《牡丹亭•幽媾》演的就是杜丽娘的魂魄来寻柳梦梅。任何一个书生在半夜时分听到有人敲门的时候，第一个想法恐怕都会是：“来者是人是鬼？”但是柳梦梅不同，因为站在他眼前的分明就是画中人，就是他一声声叫下来的佳人。在这个敦厚书生看来，他宁可相信美人儿是他从画上叫下来的，这是他命定的宿缘，根本不会去想她是花妖还是狐魅，不会考虑她是人间女子还是来自地府阴曹。成为鬼魂的杜丽娘依旧静雅娴淑、清丽动人。所以，假如不知道戏名，不知道前面的情节，我们所看到的就是一场人间少年男女的和美恩爱的情事而已。在这出戏里面，杜丽娘的演法是不带鬼戏色彩的，只不过她的身份告诉你这也是一种灵异。

《牡丹亭》之所以至情感人，就在于其“生者可以死，死可以生”的理念。凭着至情这双翅膀，生与死在柳、杜二人的眼中不过就是一道可以跨越的门槛，没有什么了不起，阴阳之界于他们几乎是不存在的。反过来说，假如没有了这一番生死离合的话，我们便无从了解至情。

一个执着于情的人，一个真正感悟了生命辽阔的人，当他看这样的戏的时候，首先不是斥责它荒诞不经，而是能够定下心来，感受其中细致入微的美妙。

灵异，使我们对深情之美有更深刻的感悟。所以灵异是超乎我们生命极限之外，对我们不死心愿的一个无疆的延展，它可以让我们忘记今生，穿越三界。所以这种灵异的美一定是相关于人心的。

《于丹·游园惊梦》 风雅之美（1）

昆曲体现出来的风雅与我们生活中的风雅有什么样的关联？对于我们来说，是否可资借鉴呢？如果我们一味地要求昆曲给予我们一些什么，那么凭借唱腔、歌舞，凭着它对历史、人性的解读，它都可以传递给我们一些东西，但这些都是不完善的。对于风雅的领略，需要我们每一个人运用自己审美统合能力去完成。

无论是梦幻、深情、悲壮、苍凉、诙谐，还是灵异，应该说中国的所有戏曲形式都对这些有所涉及，但是“风雅”二字大概是只属于昆曲的特质。在了解了一些戏剧故事，知道了一些昆曲基本知识以后，我们将话题收结到昆曲最与众不同的生命特质上。在昆曲艺术的审美之旅中，我们最终读出来的是它独一无二的风雅之美。

大家看昆曲会发现，几千年的浩荡沧桑、一个人的命运起落，有可能都凝聚于一时一地，展现在一个空空的舞台之上。昆曲之美是一种虚拟之美，写意之美，是人的幻化之美在想象中共同完成的延伸。

审美是一种眼光，一种能力，不是每一个人都能够达到同样的审美高度。一个在生活中能够随处发现美的人，当他去看昆曲的时候，所把握住的美一定会比别人要多一些。

生活在现代的人们，每天忙忙碌碌，心下总有许多的琐细烦杂，似乎总也找不到一个可以依托的精神支柱，这在很大程度上是因为我们的日常生活缺少仪式感。一个仪式有时候会使人变得庄严，会让他在一套仪式的完成过程中，同时完成对自己生命信念的尊重。我们在舞台上获得的审美享受有的时候就是分享这种仪式感。我们去看舞台上对于生活中一个细节的放大，去体会戏剧人物内心深处的感受，这一切为我们的生命提供了一个参照体系。

昆曲的写意之美有着深厚的内涵，它有一些很固定的程式，但是通过这些程式传递出来的却是一些浓缩之后令人真正怦然入心、过目不忘的内容。

《于丹·游园惊梦》 风雅之美（2）

空荡荡的舞台上，一个人开门、关门、正冠，捋髯、饮酒、喝茶、上山、下山，一切皆有程式，一系列动作使舞台上所有需要观众看见的东西都浮现了出来。

昆曲的风雅就在于它没有边界，你会在一种既定的审美引导下去配合它完成一种默契的想象。就算是一把小小的折扇，不同行当有不同的扇法，体现的是不同个性、不同身份，给观众一种不同的感受。

昆曲表演中有这么一个说法，叫做："文扇胸，武扇腰，丑扇肚，媒扇肩，僧扇手心，道扇袖。"扇胸是非常风雅的，巾生一般都穿着长褶子，长衫颜色浅浅淡淡，扇子在胸前飘飘逸逸，儒雅风流，这是非常符合他的身份气质的。无法想象，一个巾生把扇子拿在肚子上会是多么的可笑。武者身形高大，气魄较强，如果他的扇子缓缓在胸部扇动，那反倒显得拘泥了，所以武行扇扇子一定扇在腰上，令人感觉整个人气势是阔大的。丑诙谐幽默，扇子扇到肚子上，这本身就具有喜剧感。媒婆扇子扇到肩上，展现的是她们阿谀逢迎、八面玲珑的个性，将扇子拿得高高的，自然而然就表现出一种有点轻浮的、油滑的市井中说媒拉纤的形象。"僧扇手心，道扇袖"则反映的是出家人与凡俗的不同。

一把扇子竟然有如此多的学问，看似是一个简单的程式，但是程式中埋藏着一系列的密码。所谓内行看门道，就是在既定的程式中看出不变的风雅气韵。

中国戏曲的写意之大，可以大到三步五步走过千里万里。昆曲舞台上的《千里送京娘》，说的是大英雄赵匡胤在路上搭救了赵京娘，又送她回家的故事。两个人在台上走走唱唱，三转两转，千里之路已经走完了。林冲夜奔，不过是听到舞台上几声更鼓，已经一夜天明。

这就是戏曲舞台上的写意。但是跑圆场也好，听更声也罢，所有的一切都是溶入在人的生命故事里的，一个人的生命背景、教养出

身，会决定他面对世界的一种态度、一种风范，这些风范又会在一些归类的人身上凝聚成一些大体相同的程式。

比如源自《千金记》的项羽的表演—起霸。项羽的出场太美了，那一番从容不迫、有条不紊，把一个威武大将心中的辽阔、悲壮、沉雄、勇武全部传递出来。霸王先是一个亮相，接着拉云手，踢腿，再一个弓步，跨腿回来，整袖，正冠，紧甲……这是一整套的起霸，本来是出自一出戏，一个固定的角色，但它最终可以凝定为一个程式，这就是写意的发展与创造。

其实，昆曲始终是在创造与规矩之间寻找着它自己的定位。程式不是一成不变的，也总在发展之中。任何一个个体学习一出代代相传的戏码时，他都会自觉或是不自觉地进行自己的个性处理，可能是一个动作，可能是一处声腔，还可能是行头打扮甚至是舞台布景。比如现在大家很熟悉的舞台上的白素贞的形象，一身素白，头上一个红绒球，这是梅兰芳先生确定下来的装扮。一身缟素是她冰清玉洁的象征，鲜红的绒球犹如画龙点睛，她不同凡人的身份一下子就呼之欲出了。从个性化的处理到最终成为一种程式，正是一代代艺人在表演过程中不断探索的结果。这种程式化一定是变化的、流动的，在规矩与创新之间。

在中国戏曲中也有所谓的“戴着镣铐跳舞”。这一说法是闻一多先生在谈格律诗时谈到的，意思是说格律诗的创作受到限制在于它有格律，但是如果你能灵活运用这些规矩，就像戴着镣铐跳舞一样，反而更有铿锵的节奏，更有力度和韵致。

中国戏曲也是一样，如果完全受到程式、装扮和传统的约束，那么它就失去了生命的活力。真正的大艺术家，都做到了“从心所欲不逾矩”，戴着镣铐起舞，舞出一种极致的无可替代的美。

《于丹·游园惊梦》 风雅之美（3）

也许有人会说中国戏曲中的写意未免太夸张，怎么可能听几声更鼓，就算作是一夜过完了？怎么可能一个圆场，就跑过了十万八千里？这是不可信的！但是，倘若我们换一种心态，也许就可以想通了。生活里有一种相对论，所谓“欢愉嫌短，愁苦嫌长”，人们总希望良辰美景能要多长就有多长，无形中就觉得时光太短；但是人在困顿或是备感凄凉的时候，就会觉得度日如年。失眠的人辗转反侧，起来看看表，才三点一刻，原来长夜漫漫，离天亮还早。所有这些，都是我们在生活中实际感受得到的心理上的放大。而戏曲舞台上的放大，只不过是把这种放大更夸张了，更戏剧化了而已。

再比如说，前苏联有一部著名的影片《战舰波将金号》，这是一部默片。学过电影知识的人大都知道一个名词，叫做“奥德萨阶梯”，就是出自这部影片。波将金战舰上的水手和奥德萨港的百姓结合为庶民的力量，却突然之间在阶梯上遭到沙皇军队的镇压，四处逃跑的民众死伤很多。这场突如其来的冲突持续时间不过短短的几分钟，但是在电影剪辑中却被极度地延长，延长到了每一个细节。比如说仓促间一个婴儿车滚下来，看不到母亲的影子；比如说那些民众，有倒下的，有惊恐的，有突然之间被冲散的；这一边军队往下走，那一边是惊慌失措的人群……电影通过剪辑，把人内心的感受，通过一个一个细节对位放大，形成这样的景观。“奥德萨阶梯”后来成为电影教学中一个典型的蒙太奇手法的剪辑案例。

假如我们去昆曲舞台看一看，也有很多这样的放大。比如说两个人蓦地相逢，表现两下里的心理活动，这一边用袖子一遮，他在想什么，先说一段；那边将袖子一挡，他在想什么，又唱一段。其实心下一念可能在生活里就是几秒钟而已，但是在舞台上的展现可能就是五六分钟甚至更长，这就是对生活细节的剪辑放大。昆曲就是在这样的

一些程式里面，把生活中不能完全展现出来的部分淋漓尽致地呈现在台上，展示给观众。

在《惊鸿记》中，有《太白醉写》一出，演唐代大诗人李白。提起李白，无人不知，无人不晓，家家户户的孩子都能念出“举头望明月，低头思故乡”。李白并不是远离尘世的传说人物，但他却是人人皆知的“诗仙”，在舞台上能够传递出什么样的风雅神韵呢？这取决于把他生命中什么样的时刻用什么样的形式呈现出来。

《于丹·游园惊梦》当昆曲从生命中穿过（1）

当昆曲从生命中穿行而过

前尘往事

生命里总有那样一些冥冥中的缘定，不期然间蓦地相逢，无语微笑，绽放出宿命里早已刻画好的那一帧容颜……昆曲之于我，就是如此。

父亲爱戏，于是我从小就被咿咿呀呀的老唱片熏陶着，带着老式楼房木板地上斑驳的红油漆的记忆，还有午后的光懒洋洋泼洒在窗台上的温暖，一个小女孩儿眯着眼睛，在一板三眼的击打声中看逆光里浮动的尘埃……

“哒！上板。哒！头眼，中眼，末眼……哒！头眼，中眼，末眼……”至今，每每在枯燥乏味的会上，实在无处消遣时，微微仰了头，半合上眼，右手的食指、中指、无名指在膝盖上轻轻敲击着，心中一段水磨腔汩汩流出，还会一步跨进三十年前，如同叩响一点不为人知的秘密的欢喜。

在我少女时代的记忆里，戏曲的造型是那样强烈地对立着，呈现出不可思议的反差：一端是革命现代样板戏，男人如郭建光的十八棵青松、杨子荣威虎山上潇洒英雄、洪常青的烈火中永生，女人如李铁梅的提篮小卖、江水英的龙江精神、阿庆嫂的垒起七星灶铜壶煮三江……而另一端，在爸爸的老唱片里还藏着另外一个世界，那里的男人可以为将、可以为相、可以为儒雅巾生，可以扎大靠、可以戴髯口、可以舞翎子、也可以翩翩一扇开合在手，那里的女人裙纱明艳，珠翠满头，玉指纤纤，水袖盈盈，为她们的男人追魂寻魄生死缠绵……

这在一个十来岁小女孩儿的经验系统中是多么诧异的事……这都是“戏曲”吗？

回想起来，其实爸爸的唱片里京剧占了八九成，他爱的戏多是冷涩的，老生戏爱听言派余派，青衣戏爱听程派，昆曲的只俞振飞、言慧珠、白云生、韩世昌、侯永奎有限的几位，但是我偏偏就被昆曲击中了。

今天想来有个重要原因，就是革命样板戏一概是京剧声腔，才子佳人原封不动地栖息在悠远岑寂的昆曲里，像一个被尘封住的寥落而圆润的梦想。

最早听的自然是《牡丹亭》。《牡丹亭》里最早入心的就是《游园》，那样一段“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣，良辰美景奈何天，便赏心乐事谁家院”！今天听来都熟悉得疏淡了，但是在一个大家都唱着“不低头，不落泪，咬碎仇恨强咽下，仇恨入心要发芽”的年代，是何等动魄惊心啊……我常常哼一段李铁梅，哼一段杜丽娘，然后就神思恍惚了。

听戏的孩子，从小是有秘密的。拍着曲子长大，就不知不觉在板眼节拍中调试出心里独属于自己的另外一种节奏，不急不慌，任世相纵横，自有一段不动声色的理由。

《于丹·游园惊梦》当昆曲从生命中穿过（2）

汪老师

刚认识汪老师的时候，我叫他汪叔叔，那时我只有十几岁，梳一对刷子辫儿，坐在台下如醉如痴仰望着昆剧巾生魁首汪世瑜。

听了好些年唱片，真正看戏是从八十年代。而且我从一开始看昆曲口味就很“刁”：爱听传统折子，偏爱南方剧团的戏码，因为嘴上归韵讲究，配了婉转有力的水磨腔，直磨得心里温温润润滴下水来。那时候除了守在北京看北方昆剧院的戏，就一心盼着上昆、浙昆、苏昆这几大剧团进京，他们的笛子一起，就是我的节日到了，攒下来的奖学金全数扔在护国寺的人民剧场和前门的广和剧场里，有多少场就追多少场。

汪老师的《拾画叫画》，看了总不下十六七遍吧。一句“惊春谁似我，客途中都不问其他”，柳梦梅翩然登场，拾得太湖石下杜丽娘一幅写真，叫得声声啼血，唤醒三生石上一段情缘。这出戏蓦一入眼就看呆了我，那份衷怀投入的痴狂让我一下子就相信了汤显祖所谓“情不知所起，一往而深”。

看他的潘必正“伤秋宋玉赋西风，落叶惊残梦”，循着多少流水一段琴音声声追问“谁家月夜琴三弄？细数离情曲未终”……

看他的李益与小玉伤别在灞陵桥畔，“行不得，话提壶，把骄骢系软相思树”……

看他的陈季常长跪池边，央求着“蛙兄”住口，免得河东狮吼的娘子以为他挨了罚还要向人诉说……

看他的唐明皇对一番美景“天淡云闲，列长空数行新雁”，与贵妃“携手向花间”，酒酣情炽时渔阳鼓起，惊破霓裳羽衣曲……

汪老师在台上，穿行在这些华彩的衣裳与华彩的奇情之间，演绎出一段一段人间天上。下得台来，他会在我家吃饺子，叫我“小于丹”。

过了十几年，我在大学里教传媒专业，时常去浙江电视台讲课，一墙之隔就是浙江昆剧团，走出排练场看汪老师，汪老师说：“小于丹，你就坐在这里看我们排戏好了，你想听哪一段，格末就给你唱哪一段！”我就闲闲地捧一盏龙井，一坐就是大半天。

又过了十几年，2007年5月的北京皇家粮仓，厅堂版《牡丹亭》上演，六百年古仓，红氍毹上，水袖几乎可以甩到我的鼻尖前，我握一杯红酒，浸润在这一出我熟悉到呼吸里的大戏……“是哪处曾相见？相看俨然，早难道好处相逢无一言”……

曲终，总导演汪老师对我说了一句话：“你什么时候能在中央电视台讲讲昆曲？”

汪老师的话对我太重了，落在心里就会发芽抽条，摇摇曳曳的，不办到，总觉得发慌。

四个月之后，还是这座粮仓，总顾问汪老师一段一段给演员说戏，帮我把握了这七集的《于丹•游园惊梦》。我坐在明晃晃的灯下说着讲着，汪老师总在观众最后一排左边的角落里，看见他对我浅浅一笑，我的心里就不再仓惶。

现在我有个心愿：等到不这么匆忙了，去汪老师的家里，好好陪他喝顿黄酒。

《于丹·游园惊梦》当昆曲从生命中穿过（3）

林为林

真正的戏迷看戏，大多是冲着“角儿”去的；真正的“名角儿”大多成名很早。

林为林就是昆剧武生行里中国数一数二的“名角儿”。

1962年汪世瑜老师成了“角儿”的时候，为林兄还没出生；八十年代中期我认识他们的时候，汪老师是浙江昆剧团的团长，刚过二十岁的林为林已经是名满天下的“江南一条腿”，成了中国最年轻的“梅花奖”得主。

那时年少，气焰飞扬。《界牌关》一个亮相，雄姿英发，白靠高靴，晃煞多少人的眼睛！摔抢背，翻吊毛，高高叠起的三张桌子上飞腾而下，英雄战死，也是一身掩不住的骄纵桀傲！所谓“少年壮志当拏云”，台上台下，就说是这番气概了。

陪他在北京街头巷尾里闲逛，路过菜摊子，小武生扬扬剑眉，指着二尺多长的芹菜说：“你们吃的菜这么老的呀？我捆一捆挑起来好演《探庄》的了！”我一愣一愣地看着他，没话。《探庄》的石秀，担的是柴禾。

二十年后的西湖边，浙昆现任团长林为林一袭浅粉色T恤，沧桑不上眉宇，但是笑容疏朗沉静了太多太多。

我说：“想看你的《夜奔》了。”

他说：“《夜奔》我九岁学，十四岁上台演，整整三十年……年轻时候唱的是英雄夺路的激越，现在唱起来才懂得什么是英雄失路的苍凉。”

我告诉他要讲昆曲了，心下忐忑……何况陪我二十年的《振飞曲谱》在一次公益活动里被我拍卖掉了，现在这个版本孤绝到遍寻书店而不见。

为林兄说：“没关系，我的都给你。还需要什么？全告诉我！”

第二天，大华酒店的服务生上来送东西：整整一大纸袋全是曲谱：《振飞曲谱》，《兆琪曲谱》……每一本扉页上都写着“于丹贤妹惠存”，下落“为林敬赠”，也就是说这书一“借”就归我了。第二大纸袋是为林兄当团长以来完成的一百四十多出传统折子戏录像DVD，我需要的戏码几乎全在上面了。另外还有满满一纸箱漾了蜜汁般的鲜桃子。

这么多东西打了一个大箱子托运回了北京，全都用得上。再想想录像现场需要有些片断的表演，还得惊动这些“角儿”，于是贪心不足，又给为林兄电话。

他在山里休养着，闲得连信号都没有，看到我信息跑出来才通得了话。大戏《公孙子都》他担纲主演，唱念做打，文武俱重，刚刚一举闯进国家精品工程项目，大家把脱了几层皮的功臣才送到山水之间，我的电话就追着来了。

为林兄一口应承：“没问题，我来给你站场子！笛师鼓佬我自己带，费用中央台不用管。”

我嘻嘻哈哈地说：“不用太费事啊，用不到整折《夜奔》的，只要你【驻马听】‘按龙泉血泪洒征袍’一段，拉拉山膀跑跑圆场有那么个意思就够的。”

两天之后，为林兄一个长长信息过来，千道歉万道歉的，说“我误你事了”，原因是“昨夜在山庄路台上练《夜奔》，不慎右脚上的老伤又扭了”……

《夜奔》，这是他唱了三十多年的戏啊！一招一式估计已经像骑自行车一样成为机械记忆了，居然等不到回了杭州排练场再说，非在星迷月暗的山里就要练起来……我的眼泪一下子涌上来，发信息怪他：你傻啊？！我又不是高俅，你又没烧草料场，有什么赶命的事，还真在山路上夜奔？！

他一个信息发过来：“伤的不重，没关系，千万别自责！想我练武之人，受点小伤难免的！只是想好好表现一下，下点私功，没想到地

不平，扭了一下。哈哈哈，惭愧！”他还打着哈哈说：“老胳膊老腿喽……”

就这样，一个帮了我这么多忙的朋友，最终在《于丹•游园惊梦》中，他一个镜头都没有。

节目播出的时候，他一直给我信息，最后一天播完，他信息里有一句话：“看完你的节目，我们的演员都练功去了。”

前两天坐在国家大剧院里，我看着他的《公孙子都》，风华绝代，炉火纯青，我心里幽幽地想：你还是欠着我《夜奔》，不知什么时候能看到……在北京？上海？还是西湖边？我都会等着。

马东

电视这个东西很容易让人误读。按老百姓的看法，会觉得无论私下里多没正形儿的人一上电视肯定就一脸严肃了，可是在职业主持人里，偏偏就有那么几个跟大家想法正好相反的人：电视上一脸坏笑，伶牙俐齿，私底下少言寡语，心地柔软慈悲，在家吃饭的时候比在外面应酬的时候多，跟书泡在一块儿的时候比跟人扎堆儿的时候多。崔永元是这么个人，马东也是这么个人。

学计算机专业的马东留学八年回来，在中央台文艺频道里是气质上很不“文艺”的一个人，除了做《文化访谈录》的制片人和主持人之外，他还经常被文艺中心委派去操持一些大型比赛。2007年中央电视台主持人大赛他做导演，我是初评阶段的评委。

马东跟我一向很熟，说话就开门见山：“姐，来文艺频道讲讲吧，我们《文化访谈录》想推个系列节目。”

那时候正在两场录像中间，我顶着一脸大浓妆，被大灯烤得昏昏乎乎的，一手捧着盒饭一手举着西瓜：“我可不讲了！什么都不想讲。”

《于丹·游园惊梦》当昆曲从生命中穿过（4）

马东慢条斯理："别着急，再想想，中心朱彤主任让我找你的，见面聊聊再说。"

坐在朱主任对面了我才知道，马东早就做好一大堆方案了，有说电影的，有说音乐的，还有聊教育的，我放下这份放下那份都说先不讲了，忽然脑子里闪过汪老师的托付，我说："文艺频道怎么不讲讲昆曲呢？"

儒雅的朱彤主任看看我说："这个题挺好。"

两天以后马东跟我说："朱主任批了，就按你说的，讲昆曲吧，做个系列，我去争取十一黄金周播出！"

刚好八月底有次昆曲界的盛会：上海昆剧团，江苏省昆剧院，浙江昆剧团，北方昆曲剧院，湖南省昆剧团，苏州昆剧院六大院团赴港汇演，距离1987年我在北京看到的这个阵容演出整整二十年。马东说："我陪你去看戏。"

第一天晚上是名家清唱，开场之前，苏州昆剧院蔡少华院长把我和马东带到后台，除了向汪世瑜老师报到之外，我在那个狭长的小化妆间里还见到了久违的浙昆名旦王奉梅老师，中国最好的昆曲大官生蔡正仁老师，"第一老生"计镇华老师，有"活关公"之称的侯少奎老师，上昆名旦梁谷音老师……蔡正仁老师握着我的手说："于老师，我本来就要去北京找你的！"身形魁伟挺拔的侯少奎老师一双大手握紧我，声如洪钟："好好讲讲我们的昆曲！"

那个时刻我忽然懂得了什么叫作"临事而惧"。我从小好像也没迷过什么影星，真正追过的"星"就是眼前这些人了……场上笛子起来了，水磨般的涟漪一痕一波悠悠漾开，哒！上板……我微微仰头，闭上眼睛，锁住眼帘里涌起来的酸和热。【红绣鞋】响起来了，【锦缠道】响起来了，【山坡羊】响起来了……我梳着羊角辫在周铨庵老师家里拍曲子的情形，我戴着耳机骑自行车一次一次被警察从红灯前截

下的情形……那些青春流年中的吉光片羽，一霎间凌乱而鲜亮地飘摇闪烁，让我不能自持。

我是个轻易不会失眠的人，那一晚，被自己魂魄里萦旋的曲子吵得竟是怎么也睡不成，轰也轰不走，反反复复间，竟总是《拾画》中那一支【千秋岁】："小嵯峨，压的这旃檀盒，便做了好相观音俏楼阁。片石峰前，片石峰前，多则是飞来石三生因果……"

凌晨四点二十，我索性起床，倚在窗边看香港的海岸在晨光曦微中渐次显露轮廓，海天之间的雾霭迷离幻化，让我且执且迷于这一句"三生因果"的探问。

八点一过，蔡正仁老师就来了，接着是上昆的郭宇团长，计镇华老师，张静娴老师……蔡老师给我讲起他唱了半个世纪的昆曲如今每每演到唐明皇《迎像哭像》还伤恸得情难自禁，一句"数声杜宇，半壁斜阳"之后，唱得自己心中竟像大病一场！美丽的张静娴老师一直用孩子般亮晶晶的眼睛望着我，自告奋勇要帮马东去找大量昆曲剧照；计镇华老师持重典雅，气度雍容，给我细细解释"阔口"行当里的讲究；干练的少帅郭宇团长告诉我："上昆就是你的后盾，需要什么尽管说话！"他们一走我就跟马东说："完了！我现在满脑子除了戏还是戏，除了感动还是感动，一个主题也没有，我可不知道怎么讲了！"

马东一点儿给我加油鼓劲的意思也没有，散仙一样："姐，大不了回去跟主任说准备不充分，咱先不录了，就当只为来香港看回戏呗！"

此言一出，我的心里忽悠一下松了不少。

呆在香港酒店里好几天，晚上看戏，白天翻书，马东从不过来催我一句，到了饭点儿就打个电话："走吧，我带你去半山吃咖喱。"

坐在香港室内让人冻得哆嗦的冷气里，一人抱着一杯茶，眯着眼睛看正午山坡上的阳光，有一搭没一搭地闲聊着，昆曲的美谁能说出有多少种？梦幻，深情，悲壮，苍凉，诙谐，灵异，风雅……不一而足啊！马东扬手叫来服务生，要了张巴掌大的小纸片，把我刚说的这些词码了码，往我眼前一推："就这七个主题了，吃饭吧！"

十月一号的中午，我在电视上看见《于丹•游园惊梦》的第一集《梦幻之美》，自己竟怔怔地呆了。我给马东发信息说：“我自己恍如前世今生的穿越……想不到你能把后期做到如此美好，这个剪出来的版本才真让我有‘惊梦’之感！宿愿啊，人心中总有一些寂寞而坚执的宿愿，寻寻觅觅一念中的相合，没有这份默契，成就不了一种呈现。我对你的这份感激是无可言传的，不为一个节目，为了一个生命深处蕴藉的梦想！”

马东还是淡淡的：“姐，做到你说的一半我就知足。”

《于丹·游园惊梦》 风中的吟唱

当流光涤荡过我们的生命，总有一些或明或暗的片断蹁跹徘徊，成为刻画着年轮的信物。逢着一段心事，一处风景，一个人的名字，一种形式的寄托，都是有缘的，至于是不是可以守得长久，那要看有没有“份”了。我相信自己与昆曲是有缘有份的，而且历久弥珍。这与昆曲是不是非物质文化遗产无关，与现在还有多少人听戏无关，甚至与我要不要去振兴它也无关。昆曲之于我，宛如每个清明前必定要啜饮的一盏春茶，宛如每个夜晚来临时或长或短的几笔日记，宛如我随便哪个空闲就可以展开的一段瑜伽，宛如众多熏香中我特别钟爱的薰衣草的那一种气息……无论生活的节奏如何紧张忙碌，我坚持认为有些形式是要被从容消费的，并且在形式的穿越中成为自己。

苏东坡这样评价陶渊明：“陶靖节以无事为得此生，一日无事，便得一日之生。”他说天下人“终日碌碌，岂非失此生也”。我从小就喜欢这个采菊东篱、种豆南山的隐士，尽管他的庄稼一概“草盛豆苗稀”，但是他的那一丛散淡菊花，还是温暖了后世每一轮带霜的斜阳。这些诗文戏文陶铸了一个小女孩儿柔软的魂魄，注定了我不愿意把分秒必争的光阴都用来实现价值，不愿意把从日出到日落的一个循环变成排满公共事务的日程表。我喜欢有些流光纯粹用来浪掷，可以敏感于四季，沐春风而思飞扬，临秋云而思浩荡，可以拍一支曲子，霎时间沧桑幻化，古今同心。

我自己选定了这张封面的照片：江苏省昆剧院院长柯军英气勃勃的林冲在我身左；上海昆剧团副团长张军风流倜傥的唐明皇在我身右；他身边的沈昳丽扮的不是贵妃，却是钟馗待嫁的小妹；林冲身后是一对璧人曾杰和胡哲行妆扮的柳梦梅与杜丽娘；不远处陈滨的石道姑持着拂尘遥遥相望……我穿了牛仔裤坐在他们中间，手上是唐明皇《小宴》里那把洒金折扇，开了半边。

这组“关公战秦琼”般的造型让我沉迷，我喜欢他们的悲欢离合没有逻辑地密密匝匝重叠在一起，颠覆了时空，静静地凝固着，鲜艳而执拗，虚灵而真切。

这帧照片让我的记忆一直牵绊在皇家粮仓那六百年青砖的包围里，王翔总经理停下了所有对外经营，无偿提供我们前后三四天的录像。汪世瑜老师每天从早到晚盯在场上台下，录像结束当晚九点多的飞机赶往西安，蔡正仁老师率领的《牡丹亭》在那边已静候他好几天。古稀之年的侯少奎先生现场扮起的关大王震撼了整座古仓，计镇华老师抱起了《弹词》中李龟年的琵琶，刘异龙老师装束起了《测字》中娄阿鼠的行头，张军和沈昳丽从潘必正、陈妙常一直换到唐明皇、杨贵妃，柯军从史可法沉江一直奔跑到失路英雄林冲，董红钢一个下午勾了钟馗、周仓、唐明皇、判官四个大花脸的脸谱，洗了再画，画了再洗……

这些名角大家，沉沉静静地穿行在场子上，剪进节目的可能只是一个造型，倏忽叠过，我无以言表的感谢甚至来不及说出，这些安安静静的心已经回到了他们各自的剧团里。

节序已经从暮秋转向初冬，浓郁的颜色被日渐逼仄的瑟瑟寒意冲淡了不少，天色温柔，我心里节拍不改。大概从我的孩子没出满月开始，我哄她睡觉时就有一搭没一搭地哼曲子，直到她后来会趴在床上支起小脑袋提要求：“妈妈唱戏。”直到再后来我忙得满天飞，她姥姥发愁地说：“你妈妈出差了，谁会唱戏哄你睡觉啊……”

我相信今生有一些美丽的缘定必然相逢，我喜欢有一种生活方式可以叫作“昆曲”。

20072007年11月12日